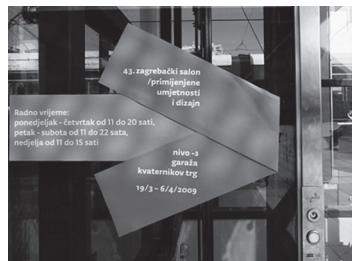


SANDRA
KRIŽIĆ ROBAN

DRUŠTVENO ODGOVORNI ZA – SALON



43. ZAGREBAČKI SALON / PRIMIJENJENE UMJETNOSTI I DIZAJN
ZAGREB, NIVO -3. GARAŽE NA KVATERNIKOVU TRGU
19. 3. – 6. 4. 2009.

Najnovije izdanje Zagrebačkog salona posvećeno dizajnu i primijenjenim umjetnostima, unatoč entuzijastičkim i pozitivno intoniranim komentarima uglavnom upućenima mjestu održavanja, nisam doživjela na taj način. Od trenutka objave izložbenog mjesta bilo je jasno da će ta gesta naići na posvemašnje odobravanje publike, koja se opravdano zasitila uvijek istih izložbenih prostora, gdje se kao na pokretnoj traci izmjenjuju monografske izložbe, više ili manje zanimljivi kustoski statementi, i pregledni, uredno “odrađeni” projekti.

I doista, upravo tema Salona – sažeta u društvenu odgovornost autora i u uvodnom tekstu popraćena nizom kontradiktornosti i nerazumijevanja problematike dizajna – u toj je otužnoj, neinventivnoj pseudourbanoj intervenciji dobila svoj vizualni okvir (da ne kažem potpourri). Lišen svega, sadržaja, zbivanja, logike kretanja kako pješaka tako i vozača, Kvaternikov trg jedan je u nizu promašaja gradske vlasti koja se skriva iza legitimnih natječaja. No, to je jedna druga tema. Ostanimo pri Salonu.

Pokušali smo mu pristupiti kroz ulaz smješten uz Namu, dakako, poluuspješno. Jer lift vodi do minus 2. etaže, na kojoj se tek kroz žičanu

mrežu zamjećuju dijelovi dviju videoinstalacija. Nikakav putokaz, nikakva logika kretanja koja bi nas uputila na “famoznu” minus treću etažu. Dobro, pokušavamo ponovno i iz trećeg pokušaja pronalazimo jednu od vertikala koja nas spušta u ledenu dvoranu u kojoj, kako se priča, ništa nije smjelo biti fiksirano uza zidove. Na taj način radovi su manje-više transparentno postavljeni, nižu se u redovima umjesto parkiranih automobila. Čini se da je dovoljno mjesta za sve, da jedni drugima ne ulaze u vidno polje, ne ometaju zvukove koji su integralni dio pojedinih radova.

Ubrzo, što zbog hladnoće, što zbog onog u što gledam, postavljam pitanje: što je to što karakterizira izložbu? Stari radovi Viktora& Rolfa? (Zašto?) Odavno potrošena ideja o recikliranim materijalima iz kojih se izrađuje nova odjeća? (Kome je to danas zanimljivo?) Majice kakve nalazimo posvuda u europskim dućanima, čiji su nam autori nepoznati, i nisu dio izložbenog establišmenta – salonskog, dakako. Otužna naslovnica izmišljenog tabloida sa slikama “prije” i “poslije”? (Trebalo nam to 30 godina nakon Sanje Iveković?)

Između tih “nabrijanih” radova s porukama red je onih “klasičnijih” na kakve smo navikli na dosadašnjim uglavnom preglednim, salonskim izdanjima s kojima već godinama nismo zadovoljni, no priznajmo - jednako tako, gotovo svaki pomak ne rezultira nečime što je inovativno, provokativno, zanimljivo i društveno prihvatljivo (pritom mislim na sredstva utrošena na projekte koja nisu mala, iako su uvijek nedostatna, i što je osobito važno: dolaze iz proračuna koji velikim dijelom sami financiramo). Pokušavamo se snaći u ponuđenom materijalu. I neminovno ostajemo zbunjeni: što je društveno odgovorno u aranžmanu staklenih boca naručenih i snimljenih za neku reklamu, ili u aktu u tri poze? Jesmo li svi mi toliko površni da nam je dovoljno upakirati izložbu ovoga tipa u šareni papir, u čijem se mehaničkom uzorku kriju lica aktualnih političara (i to nedugo

nakon što nas je svojom posjetom “počastio” Jonathan Barnbrook). Možda nije beskorisno podsjetiti na manifest objavljen 1964. godine, u kojem Ken Garland, autor poznat upravo po društvenopolitički intoniranoj kritici dizajna, zajedno s kolegama zamjera beskraju trivijalnost i populizam te potpunu ignoranciju sadržaja kao što su kultura, zaštita ljudskog okoliša, ili obrazovanje. Taj manifest, u obnovljenoj verziji objavljen u jesen 1999. godine, potiče raspravu o kulturnoj i društvenoj odgovornosti dizajnera zasićenih komercijalnim poslovima, o zagađenosti mentalnog okoliša agresivnim reklamnim kampanjama koje su potpuno promijenile način razmišljanja i shvaćanja svijeta: “Postoje korisniji načini kako možemo primijeniti naše znanje. Ekološka, društvena i kulturna kriza bez presedana zahtijevaju našu pažnju. Mnoge kulturne djelatnosti, društveno korisne akcije, knjige, magazini, izložbe, obrazovna pomagala, televizijski programi, filmovi, dobrotvorne akcije i projekti informacijskog dizajna trebaju naše usluge i stručno znanje. Predlažemo preokret kojim bismo prednost dali korisnijim, trajnijim i demokratskijim oblicima komunikacije, napuštanjem produkt-marketinga u korist istraživanja i stvaranja novih vrijednosti i značenja. Predmet diskusije se sve više sužava, a trebao bi se širiti. Potrošački mentalitet, koji vodi pobjedničku utrku bez konkurencije, treba izazvati drugačijim pogledom na stvari, izraženim jezikom i sredstvima dizajna.” Ako nam je plastična vrećica punctum (ili vizualna parabola, kako vam drago), tada me zanima što s tim imaju radovi onih marljivih pregaoca koji u tom otuđenu, “angažiranu” okruženju djeluju pomalo tradicionalno, poput Kuduza, Bilić&Müller, ili vrlo dobrog projekta Ane Župić s taktilnom mapom za slijepe? Na kojim se to razinama očitava i prepoznaje nečija odgovornost? I kako ju opravdati kad nam se uz sve ponuđeno “uvaljuje” zagrebački niskopodni

tramvaj – prometalo u kojem dvije osobe ne mogu proći jedna kraj druge a da ne izazovu neugodno doticanje tijela; u kojem su masivni predimenzionirani nosači stolica “pojeli” toliko prostora, a jedini kome to nije jasno je gradonačelnik koji se krevelji na krovu stotoga proizvedenoga tramvaja dok ga Strikoman uvrštava u svoj, isto tako bezrazložan, milenijski niz fotografija. Jedan od simpatičnijih radova je video koji prikazuje domaćicu u kući koju je projektirao Rem Koolhaas, koja otkriva nelogičnosti toga prostora, načina njegova održavanja i inzistiranje vlasnice da neki od predmeta stoje na određenim mjestima, što u njezinom krajnje jednostavnom, no primjetno funkcionalnom načinu razmišljanja djeluje posve nelogično. (Istine radi, spomenimo kako se radi o videu dostupnom za preuzimanje s interneta, pa je njegovo uvrštavanje na izložbu zapravo nepotrebno.) Odgovornost prema prostoru jednako tako pokazuje grupa autora (Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja) koja istražuje određene dijelove grada – među ostalima i Maksimir. Na internetskom portalu, jednostavnim i preglednim načinom pružaju dostatan broj informacija zalažući se za prostor u kojem je moguće istodobno postići interakciju i promjene, osvještavajući građane o važnosti pojedinih objekata, čineći ih svjesnijima vrijednosti koje ih okružuju. Ostaje pitanje, pregledavaju li te sadržaje oni koji donose odluke protiv grada, ne mareći ni za koga, neodgovorno se odnoseći prema prostoru kojemu ništa dobrog nisu dali, a mnogo toga su mu uzeli. Opterećen mnogim likovnim sadržajima, od kojih je većina viđena na nekim ranijim izložbama, Zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna teško da je odgovorio na vrlo složeno i krajnje aktualno pitanje, koje je postavila kustosica Silva Kalčić slijedeći trend koji je više godina prisutan na međunarodnoj sceni. Između banalnih dosjetki – poput

one o Lavandermanu ili japanki sa zgarištima, preko previše puta viđenih projekata Husseina Chalayana, MVRDV-a, Liberina koncentracionog logora i slično (čiji rad jedino može “uzbuditi” “kritičare” populistički orijentiranih tiskovina), prijedlozi i djela zanimljivih mladih ljudi s Akademije u Splitu među rijetkima zavrjeđuju našu pozornost. Možda je, umjesto inzistiranja na sudjelovanju onih autora koje tek uz mnogo domišljanja možemo sagledati u kontekstu teme, Splitsanima trebalo dati priliku da s još nekoliko studentskih grupa sami naprave Salon. Jer tada bismo eventualne pogreške i “nabrijane” sadržaje mogli opravdati njihovim uzrastom, a ne težnjom da se pod svaku cijenu pokažu dosezi “nematerijalnog oblikovanja”, odnosno “alternative u oblikovanju”, s čime zamjetan broj odabranih radova teško možemo bez oklijevanja povezati.

-

ANA
VUKADIN

O DIZAJNU NA RUBU



FEDA VUKIĆ
MODERNIZAM U PRAKSI
MEANDAR, ZAGREB, 2008.

Pojam dizajna neodvojiv je od konteksta masovne industrijalizirane proizvodnje. Samim time, u Hrvatskoj nije bio teorijski i kritički razrađen niti se praktički nalazio u uporabi sve do pedesetih godina 20. stoljeća, kada "umjetnost u industriji" gotovo političkom odlukom postaje jedno od važnih sredstava modernizacije i napretka društva u mladoj socijalističkoj državi. Ne treba stoga posebno naglašavati da su okviri u kojima se na ovim prostorima teorijski elaborirao pojam industrijskog dizajna specifični u odnosu na zapadni, bolje rečeno anglosaksonski socijalni i ekonomski kontekst iz kojega je dizajn kao teorijski i društveni fenomen i potekao.

U knjizi *Modernizam u praksi* Feda Vukić analizira kako su se pojmovi "oblikovanje" i "dizajn" teorijski uobličavali u Hrvatskoj i Sloveniji tijekom pedesetih i šezdesetih godina te kako su društveni, politički i ekonomski uvjeti utjecali ne samo na postupne mijene u značenju naziva, nego i (u slučaju hrvatske terminologije) na sam odabir označitelja. Ova autorova donekle izmijenjena i nadopunjena doktorska disertacija može se promatrati i kao dopuna i interpretacija zbornika "Od oblikovanja do dizajna"

(Meandar, 2003.) u kojemu je Vukić sabrao ključne teorijske i kritičke tekstove o dizajnu objavljene u hrvatskoj periodici od pedesetih do osamdesetih godina prošlog stoljeća.

Formiranje pojma dizajna analizirano je u knjizi na tekstovima nekih od protagonista likovnih zbivanja i likovne kritike onog razdoblja, a oni će ujedno odigrati i važnu ulogu u populariziranju industrijskog dizajna putem izložbi, sajмова, djelovanja Centra za industrijsko oblikovanje itd. Prije svega riječ je o članovima EXAT-a Vjenceslavu Richteru, Zvonimiru Radiću i Bernardu Bernardiju, čijim se teorijskim promišljanjima, među ostalim, pridružuju kritički članci Radoslava Putara i Radovana Ivančevića, studije Eduarda Ravnikara, kao i tekstovi Matka Meštrovića koji predstavljaju početak sustavnije teorije dizajna u nas. Treba napomenuti da teorijska elaboracija teče paralelno sa sudjelovanjem dijela autora na međunarodnim manifestacijama na kojima se definiraju aktualne pozicije i predstavljaju dostignuća industrijskog dizajna: od srebrne medalje Jugoslavije na Milanskom trijenu 1957. do angažmana Zvonimira Radića na kongresima Međunarodnog savjeta udruženja industrijskog dizajna. Većina tekstova objavljena je u časopisima *Arhitektura*, *Čovjek i prostor* i *15 dana*, na čijim je stranicama pedesetih godina sustavno promican modernistički diskurs, od neoavangardne estetike i "umjetnosti stroja" do društvene odgovornosti umjetnika, pri čemu je *15 dana* imao osobito naglašenu prosvjetiteljsku funkciju objekt koje je bila famozna radnička klasa, zamišljena kao ključni nositelj modernizacije.

Na temelju tih izvora formiranje pojmova "oblikovanje" i "dizajn" i njihovih semantičkih polja promatra se u knjizi u četiri konteksta koji se međusobno preklapaju, a zajednička im je osnova u modernističkim idejama, prije svega inzistiranje na sintezi likovnih umjetnosti i njihovoj integraciji u

svakodnevni život.

U prvom kontekstu pojam industrijskog oblikovanja diferencira se od područja primijenjenih umjetnosti. Na temelju avangardne ideje o sintezi (kojoj EXAT dodjeljuje ključnu ulogu u svom Manifestu, a Vukić preispituje utjecaj koji je na egzatovce mogao imati tekst Thea Van Doesburga objavljen 1931. u *Hrvatskoj reviji*) odbacuje se podjela na lijepu i funkcionalnu umjetnost. Oblikovanje namijenjeno masovnoj industrijskoj proizvodnji afirmira se kao kritika puke dekorativne uloge primijenjenih umjetnosti i pripisuje mu se društvena važnost.

U drugom, arhitektonskom kontekstu razmatra se teorijsko sagledavanje dizajna kao dijela arhitekture, čiji se socijalni angažman, tipičan za modernizam, reflektira u težnji za oblikovanjem čovjekove okoline na svim razinama, od stambenih zajednica do pojedinih komada namještaja. Koncept masovne proizvodnje pokušava se primijeniti i na samu arhitekturu zalaganjem za uporabu prefabriciranih montažnih dijelova. Treći kontekst, društveni aktivizam u stanovanju, usko je vezan s arhitektonskim, a odnosi se na programatsku, pod državnim pokroviteljstvom osmišljenu i provedenu propagandu stanovanja u suvremenim stambenim naseljima, prije svega putem izložbi "Stan za naše prilike" (Ljubljana, 1956.) i "Porodica i domaćinstvo" (Zagreb, 1957., 1958. i 1960.). Naposljetku, četvrti je kontekst edukacijskog aktivizma i likovne kritike vezan uz tekstove povjesničara umjetnosti u časopisu *15 dana*, čija je uloga, kako je već napomenuto, bila promocija kulture, pa tako i kulture industrijskih proizvoda, na način pristupačan široj, laičkoj javnosti. Zanimljivo je kako se teorijska razrada projektiranja za masovnu proizvodnju odvijala pedesetih godina gotovo isključivo u sferi humanističkih disciplina: raspravljalo se o industrijskoj estetici, o antropološkim aspektima proizvodnje predmeta, o sintezi likovnosti koja će se uklopiti u širi društveni kontekst putem

RECENZIJ

industrijskog oblikovanja stambenih naselja, zgrada i namještaja, o socijalnom angažmanu "industrijskih umjetnika". Ekonomski aspekti, zajedno s pokušajem da se uspostavi znanstvena metodologija dizajna kao discipline, pojavljuju se u teorijskom diskursu tek šezdesetih godina, potaknuti reformom čiji je cilj bio uvođenje nekih elemenata tržišne ekonomije u tadašnje jugoslavensko gospodarstvo. Industrija međutim pokazuje tek minimalnu inicijativu: činjenica da na području industrijskog dizajna teorijski naponi i projektantske ideje nisu osobito često rezultirali sustavnom ugradnjom u domaću proizvodnu praksu, barem ne na masovnoj razini, što je u Hrvatskoj slučaj od samog početka pa sve do danas, ponovo dovodi do zaključka da specifična društvena i ekonomska pozadina stvara posebne uvjete za razvoj kako dizajna tako i kritičkih pristupa koji se njime bave. Upravo to je svrha autorovih istraživanja: utvrditi poziciju značenja dizajna u perifernim uvjetima naspram značenja koje on kao teorijski fenomen poprima u središtu, odnosno zemljama razvijenog kapitalizma čija se industrijalizacija odvijala pod zamjetno drugačijim okolnostima. Iz toga proizlazi i mogućnost teorijskog sagledavanja dizajna u Hrvatskoj danas, u razdoblju tranzicije. Uzevši u obzir da su knjige iz teorije dizajna kod nas zaista rijetkost, *Modernizam u praksi* predstavlja na tom području dragocjen doprinos, koji bi bilo zanimljivo jednom upotpuniti sličnom analizom teorijskih tekstova o grafičkom dizajnu i vizualnim komunikacijama.

-

IRENA
GESSNER

-

SVE TO I JOŠ VIŠE

-



OSVRT NA IZLOŽBU HRVATSKOG
DIZAJNA 0708 I PRIJEDLOG KONTEKSTA

Gledajući s određene vremenske distance na događaje u sferi suvremene dizajnerske scene u Hrvatskoj u protekle dvije godine, a iz pozicije promatrača, moguće je povući paralelu s "fenomenom" fokusa na umjetničke avangarde u Hrvatskoj i regiji u posljednjih nekoliko godina, koji se materijalizirao u tri različita izložbena projekta. Svaki je od tih projekata u teorijskom pristupu i opsegu predstavio različite pozicije sagledavanja.¹ Izložbe su inicirale brojne tekstove, razgovore, tribine, ponudile nova tumačenja nekih autora, pokreta i umjetničkih djela te dale doprinos u smislu sistematizacije i pročišćenja nekih već uvriježenih ali i novoapostrofiranih pitanja likovnosti, teorijske ovisnosti, konteksta i diskursa vezanih uz pojedine segmente u okviru tog područja likovnog naslijeđa.

Mnogobrojne aktivnosti, nove prakse, institucionalne inicijative i događaji u hrvatskom dizajnu u istom periodu također govore o sličnom fenomenu interesa i osviještenosti, a ovaj je tekst pokušaj skiciranja tog konteksta. Inicijalna pozicija pokretanja izložbi hrvatskog dizajna bila je (re) afirmacija dizajnerskih praksi u Hrvatskoj kroz pregled godišnjih

dizajnerskih rješenja članova. No, ta se manifestacija ubrzo izdigla iznad razine samoprezentacije i revijalnog tona, kakav je, primjerice, zadržan u sklopu trijenalne manifestacije ZGRAF-a (www.zgraf.hr).

Izložba hrvatskog dizajna 0708² kao peto izdanje istog izložbenog projekta u organizaciji Hrvatskog dizajnerskog društva održana je u listopadu 2008. godine u Paviljonu 19 Zagrebačkog velesajma. Po drugi put ova se izložba odvijala za trajanja sajamske manifestacije Ambianta, što se uistinu nameće kao vrlo logična inicijativa, jer ta dva događaja okupljaju podjednaku publiku, stručnjake, potencijalne kupce, naručitelje/investitore.

Vizualni identitet izložbe potpisale su laureatkinje prethodnog izdanja izložbe, Dora Bilić i Tina Müller.

Njihovo vizualno rješenje kataloga, sadržajno koordinirano s urednikom Željkom Serdarevićem, iznjedrilo je publikaciju koja, osim standardnih kataloških jedinica s izložbe (uz bogat izbor ilustracija) i popratne uvodne tekstove, ima i *appendix* koji funkcionira kao svojevrsan izbornik (imenik) dizajnera u Hrvatskoj (podijeljenih u kategorije izlagača, članova i pripravnika te emerita HDD-a, uz jednakopravnu zastupljenost studenata).

Kao i brojne druge manifestacije i festivalska izdanja u srodnim područjima, 0708 predstavila se kao platforma za okupljanje kreativaca, teoretičara i kritičara s namjerom dijaloškog propitivanja trenutnog stanja te iznjedriranja mogućih rješenja za temeljne probleme i potrebe dizajna u suvremenom društvu, odnosno kao pokušaj sagledavanja dizajna u lokalnom kontekstu. Ona je u ovdašnju dizajnersku mrežu uvela i nekoliko novosti.

Pozitivan pomak vidi se i u produkcijskim uvjetima, iako se u pojedinim područjima dizajna još nisu stekli uvjeti za kvalitetne (a potrebne) radove, što se ponajviše odnosi na industrijski/produkt-dizajn. U svakom slučaju, izložba u određenom broju radova iz područja vizualnih komunikacija i koncept dizajna pokazuje očit iskorak u

smjeru angažiranosti prema realnim društvenim potrebama.

Kategorije u kojima su radovi prijavljeni na izložbu, a zatim predstavljeni u selekciji, ovoga su puta bile ponešto izmijenjene. To se pokazalo kao nužnost, to jest kao izravan odgovor na pomake/tendencije u suvremenom dizajnu u Hrvatskoj i dizajnu uopće.

Kategorije su definirane kao: dizajn vizualnih komunikacija (što objedinjuje prijašnje kategorije grafičkog dizajna i dizajna elektroničkih medija, pri čemu je radi potrebe jasnog razlikovanja interaktivnih od linearnih sadržaja u tom mediju u ovoj kategoriji dodana zasebna kategorija dizajna interaktivnih medija), industrijski/produkt-dizajn (što obuhvaća isključivo izvedene radove), dizajn koncepta (što uključuje neizvedene, konceptualne radove te one koji se nikako ne uklapaju niti u jednu od strogo definiranih kategorija), kao i novouvedena kategorija (na ovoj bijenalnoj izložbi) radova modnog i odjevnog dizajna (svega 6 radova), koja dosad nije postojala na izložbama hrvatskog dizajna.

Kao svojevrsna poticajna mjera, a zbog značajne aktivnosti hrvatskih dizajnera na području dizajna interijera, u kategoriji produkt-dizajna uvedena je i mogućnost prijave projekata dizajna elemenata interijera.

Kategorija koncepta također je novina koja je u izložbu uvedena kao odgovor na sve češću poduzetnost domaćih dizajnera u osmišljavanju novih proizvoda i usluga bez poticaja naručitelja (samoinicirajući radovi).

Sveukupno je na izložbi predstavljeno oko 250 radova koji daju presjek recentne produkcije pojedinih dizajnera (od kazališnih plakata, tipografsko-vizualnih rješenja novih izdanja knjiga i sličnih publikacija, do društveno angažiranih projekata produkt-dizajna i dizajna namještaja), a okupljeni na jednom mjestu daju jasan uvid u ono što bismo nazvali distribucijom kvalitete suvremenog hrvatskog dizajna.

Poanta ove izložbe, dakle, nije samo u revijalnom pregledu, isječku iz produkcije ili pak blagonaklonom

izboru, nego u procesu filtracije recentne dizajnerske produkcije po strogim kriterijima namjene, procesa rada, kvalitete u izvedbi i likovnim parametrima. Pri tom se treba uzeti u obzir i činjenica što nema pozivnih izlagača, nego se za izložbu raspisuje javni natječaj. Radovi koji se ovdje predstavljaju nisu u svojoj srži nastali niti zbog HDD-a niti radi izložbe, no ti su institucionalizirani subjekti ipak ti o kojima ovisi kasnija distribucija recepcije i kritičko promišljanje dizajnerskih projekata, radova, produkata. Pitanje selekcije pri izložbi ovakvog karaktera vrlo je delikatno područje, jer se ona odnosi na proces strogog filtriranja i neposrednog, trenutnog odlučivanja po ključu kvalitete, pritom ne dopuštajući vremensku i misaonu distancu od proizvoda, koja bi moguće dala jasniju kristalizaciju prave vrijednosti pojedinih radova ili autora. No, u kontekstu bujanja samoprovanih grafičkih i inih dizajnera s jedne strane, te publike, tj. društva kojemu je svjesno ili nesvjesno nametnuta konzumacija hiperprodukcije istih, rigorozna je selekcija istovremeno i nužnost.

U tom kontekstu selektorski tim³ ima uistinu važnu i odgovornu (da ne kažemo didaktičku) ulogu, pri čemu se u slučaju 0708 isticalo da "s obzirom na recentne dobre produkcijske uvjete u Hrvatskoj, selekcija izložbe nimalo ne zaostaje za svjetskim dizajnom" (Lana Cavar). Povjerenstvo HDD-a za dodjelu nagrada radilo je u međunarodnom sastavu, što se u ovakvim izložbenim projektima nameće kao jedino ispravno.⁴ Natjecateljski karakter izložbe, koji rezultira nagradom, tj. isticanjem kvalitete jednog rada (dizajnera) prema drugima, zasigurno cijeloj manifestaciji pridaje određen značaj na nacionalnoj i međunarodnoj razini, ali predstavlja i svojevrsnu motivaciju budućim kandidatima za izložbu. Uvedena su i Priznanja, kao odgovor na velik raspon tipologija radova unutar široko definiranih kategorija.

Važan segment ovakvih manifestacija su komunikacija, edukacija i privremena evaluacija,

koje kontinuirano prate izložbu.

U fokusu je odnos izlagača (pojedinačno i kolektivno) prema publici (stručnoj i laičkoj), a poanta je u njihovu intenziviranju i pokušaju dosezanja što veće kvalitete u sustavu informiranja i komunikacije, u kojem su i dosad očiti pozitivni pomaci.

U tom je procesu osnovni subjekt (nositelj tog procesa) dizajn sâm (tj. izloženi radovi), uz nužnu stručnu elaboraciju kroz standardizirane muzeološke oblike, tematska predavanja, stručna vodstva, popratne kritičke tekstove i slično. Produkt dizajn je na izložbi 0708 bio zastupljen relativno malim brojem radova, što je izravna posljedica nedostatne produkcije u tom području dizajna. To je pak odraz tržišne potražnje, koja i dalje ovisi isključivo o dizajnerima i naručiteljima te obuhvaća klasičan problem tog odnosa koji odražava društvenu svijest. Dizajnerska intelektualna elita u ovom vidu rješenje prepoznaje u konkretiziranju nacionalne strategije za dizajn, koja podrazumijeva transparentan dijalog i suradnju s resornim državnim tijelima. Partikularan interes za suradnju na razini industrijske proizvodnje, kao i intenzivnost suradnje s manjim sastavnicama nedostatni su. Istovremeno, ključno je i ulaganje napora u nadogradnju svijesti društva za nužnost dizajnerskog djelovanja. Ono što se apostrofira jest da ulogu realnih inicijatora za sada imaju strani naručitelji. Željko Serdarević ističe da Split u segmentu produkt-dizajna pokazuje neke nove afirmativne inicijative. To se odnosi na male samostalne obrte ili tvrtke koje pokazuju interes za produkte koji će istodobno podići atraktivnost modela proizvoda te povećati mogućnost prodaje. S druge strane, dizajn vizualnih komunikacija u Zagrebu, primjerice, sasvim je monopoliziran.

Specifična i na momente ključna uloga edukacije dizajnera prezentirana je u selekciji studentskih radova, koji po mišljenju mnogih na razini kvalitete (idejno i produkcijski) drže posve ravnopravnu poziciju prema onim

profesionalnim. Pri tom se uvijek nekako pokušavaju definirati razlike između radova zagrebačkih i splitskih studenata, na razini "boljih tehničkih izvedbi i originalnijih vizualnih rješenja" s jedne strane (Zg) i ključnog momenta "društvene, kritičke angažiranosti" s druge (St). Prethodno izdanje ove izložbe – Izložba hrvatskog dizajna 040506 – u kojoj su "glavni i odgovorni" bili Maroje Mrduljaš, Mirko Petrić i Mladen Orešić, registriralo je pomake u kvaliteti i produkciji pojedinih grana dizajna, za koje uz prisutnost lokanih specifičnosti ipak možemo reći da pripada europskom kontekstu. Taj je trend nastavljen i do danas, s izuzetkom nekoliko primjera produkt-dizajna i grafičkog dizajna, koji su uvjetovani većim koncernima.

U korelaciji s prethodnim i budućim izdanjima HDD-ovih biennialnih izložbi, posljednja izložba nudi dobru osnovu za sažimanje, kristalizaciju i sagledavanje objektivne slike o tome što će danas-sutra biti shvaćeno kao hrvatski dizajn prvog desetljeća 21. stoljeća.

Tendencije u suvremenom hrvatskom dizajnu (prijedlog konteksta) mogle bi se promatrati i u iskustvu nekolicine nedavno realiziranih inicijativa i izložbi. Jedan od ključnih faktora koji povezuju aktere, mjesta i manifestacije je www.dizajn.hr, službena internetska stranica HDD-a koja svojim jednostavno artikuliranim sadržajem na nekoliko umreženih razina (aktualnosti, informacije, edukacija, press) daje jasan, svima dostupan okvir u kojem se kreće suvremeni dizajn u Hrvatskoj. U praksi je ova stranica otvorena *online*-baza hrvatskih dizajnera, a njezini je "vanjski" korisnici vide kao početnu adresu za informiranje o recentnim događanjima u dizajnerskim krugovima (izložbe, natječaji, vezane institucije, autorski tekstovi).

Druga (naoko nevezana) priča odnosi se na Studentski centar u Zagrebu, instituciju koja je svoje "slavne" dane iznimno kvalitetne i bogate produkcije proživjela 60-ih i 70-ih godina, da bi kroz 90-te svjedočila o ustajalosti

kulturnih i umjetničkih procesa. Od 2004. godine je, međutim, kroz Kulturu promjene započela intenzivna revitalizacija umjetničke, festivalske i široke kulturološke djelatnosti SC-a, u sklopu čega je ovo mjesto ponovno postala točka kulturnog žarišta. U okviru djelatnosti Kulture promjene iznimna se pozornost pridaje upravo dizajnu vizualnih komunikacija, čiji akteri u kontinuitetu suradnje postaju karakteristični upravo za taj prostor, a svojim dizajnerskim rješenjima pridonose formiranju sveukupnog identiteta te institucije, a i šire. Ovdje se apostrofira iskustvo SC-a, no ono je zorni primjer suradnje, odnosno zavisnosti dizajnerskih radova s cjelokupnom nezavisnom kulturnom scenom.

Nadalje, prošlogodišnja izložba plakata Mihajla Arsovskeg, održana u Galeriji SC,⁵ te retrospektivna izložba Mirka Ilića u Gliptoteci HAZU, primjeri su samostalnih izložbi dvojice autora jedinstvenog dizajnerskog jezika i medija. Njihova iznimna posjećenost pokazala je da je interes struke i šire javnosti za pojedinim autorskim opusima velik te da je zadaća dizajnerske struke, kroz slične buduće inicijative, upravo rehabilitiranje određenih intervala, prepoznatih kao ključne točke razvoja u nevelikom povijesnom nasljeđu hrvatskog dizajna. Svoj doprinos razumijevanju konteksta trenutne pozicije dizajna u Hrvatskoj, koji se ovdje pokušava skicirati, dale su i izložbe obljetničkog 10. izdanja, već spominjanog, ZGRAF-a te 43. Zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna u garaži na Kvaternikovu trgu.⁶

Ipak, najznačajniji prilog dizajnerskoj sceni u Hrvatskoj predstavlja novoinaugurirana intenzivna izložbena djelatnost HDD-a na izvornoj lokaciji Društva u Boškovićevoj 18. Galerijski program zamišljen je tako da izravno apostrofira aktualne najbolje primjere iz raznolikih područja dizajna, te je za sad u korelaciji s nagrađenim radovima (autorima) s 0708 Galerija je otvorena izložbom dizajnera i ilustratora Maura Massarotta, koji je laureat Nagrade 0708 za rad

rehabilitacije kulturne obučne Startas (www.longlivelstartas.com), pri čemu se uvijek ističe karakter autentičnosti i samoodrživosti rada. Nakon ove uslijedile su izložbe grafičkog dizajnera Dejana Dragosavca Rute pod nazivom Kontejner – dizajn suvremene umjetničke prakse, te studija I-gle (Martina Vrdoljak Ranilović, Nataša Mihaljčićin), laureata u novoinauguriranoj kategoriji za najbolji modni i odjevni dizajn 0708. Konceptciju trenutne izložbe Designed in Croatia potpisuje grafički dizajner i publicist Dejan Kršić, kojemu je pripala Nagrada 0708 za najbolji dizajn vizualnih komunikacija. Prema dosadašnjem iskustvu, izložbe u HDD-u nude i potreban popratni sadržaj koji se pokazuje kao aktualni standard u izložbenom procesu – specijalizirana predavanja, otvorene tribine/ razgovori, nepretenciozne fotokopije tekstova uz izložbu (kasnije "arhiviranih" na dizajn.hr). Galerija HDD-a, zaključno, predstavlja dugoočekivani prostorno-vremenski okvir koji stručnoj zajednici omogućava kontinuitet u predstavljanju različitih autora koji su trenutno idejni nositelji i aktivni pokretači pojedinih dizajnerskih grana.

¹ Rubne posebnosti: Avangardna umjetnost u regiji, Zbirka Marinko Sudac, MMSU, Rijeka, ožujak-travanj 2007.; Avangardne tendencije u Hrvatskoj umjetnosti, Zvonko Maković (aut. koncepcije), Klovićevi dvori, Zagreb, ožujak-svibanj 2007.; Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti, Jadranka Vinterhalter (aut.), MSU, Gliptoteka HAZU, Zagreb, svibanj-lipanj 2007.

² Dalje Izložba 0708 ili samo 0708.

³ Selekciju radova pristiglih na javni natječaj za izložbu radila je komisija u sastavu: Lana Cavar (grafička dizajnerica), Željko Serdarević (dizajner), Koraljka Vlajo (voditeljica zbirke dizajna u MUO), Ante Tonči Vladislavić (redovni profesor na Tekstilno tehnološkom fakultetu).

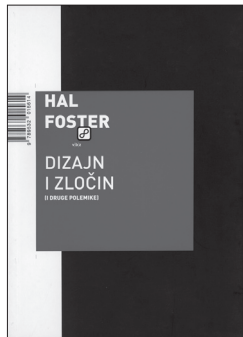
⁴ Karel Boonzaaijer (NL), Lana Cavar (HR), Dan Michaelson – »Linked by Air« (SAD), Sean Murphy – »Value&Service« (VB), Nataša Persuh (SLO), Benjamin Reichen – »ABAKE« (GB), Željko Serdarević (HR), Koraljka Vlajo – Muzej za umjetnost i obrt (HR).

⁵ Listopad 2008., organizacijski usko vezana uz Izložbu 0708.

⁶ Vidi osvrt na izložbu u ovom broju.

IVANA
HANAČEK

NA VLADARSKOM TRONU KONZUME- RISTIČKOG SVIJETA SJEDI DIZAJNER



HAL FOSTER
DIZAJN I ZLOČIN (I DRUGE POLEMIKE)
VBZ, ZAGREB, 2006.

Da sam umjesto čitanja Fosterovih polemika *Dizajn i zločin* imala priliku slušati njegovo predavanje na Princetonu, gdje ovaj ugledni povjesničar umjetnosti predaje arheologiju i modernu umjetnost, vjerujem da bi to bio doživljaj za pamćenje. Naime, čak i kroz tiskani medij snažno dopire Fosterova energičnost i uzbuđenost pri iznošenju teza, začinjena dobrom dozom humora pa čak i nervoze. Naslovi objavljenih polemika prizivaju smijeh na lice i bombastičnošću mame pozornost čitatelja, npr. *Kraj kulta kulture, Ovaj sprovod je za pogrešnog mrtvaca, Likovni kritičar in extremis...* No, ne treba brzopleta zaključiti da se radi o jednostavnim polemičkim prikazima, to nikako. Polemike su podijeljene u dvije skupine kratkih izvještaja. Prva prikazuje nedavne promjene u kulturalnom statusu arhitekture i dizajna te analizira trijumfalni status tih disciplina u današnjem svijetu povišenog spektakla. U drugom dijelu Foster govori o minornom položaju kritike i umjetnosti, o nepostojanju jake paradigme koja bi ih vodila, o propadanju poslijeratnog umjetnika i kritičara... Ipak, poziva na oprez u vezi sa svakim preuranjenim

izvještajem o smrti umjetnosti i kritike kao takve – “ovaj sprovod je za pogrešnog mrtvaca”, kaže on duhovito parafrizirajući stav Menkosa o smrti socijalizma nakon 1989.

Autor je htio, kako sam obrazlaže u predgovoru, ukazati na nužnost obnove umjetničke autonomije i njezine transgresije, ukazati na nužnost buđenja osjećaja za povijesnu dijalektiku kritičke disciplinarnosti i njezina osporavanja – odnosno htio je ponovno pokušati dati kulturi prostor slobode. U tome smislu aluzija na slavnu polemiku Adolfa Loosa *Ornament i zločin* (1908.) nije slučajna.

U originalu su polemike objavljene 2002., a hrvatsko izdanje uslijedilo je četiri godine poslije. Nažalost, o *Dizajnu i zločinu* gotovo se uopće se nije pisalo u stručnoj literaturi pa s obzirom na zadani temat ovog broja *Života umjetnosti* koristim priliku da ispravim taj propust. Koncentrirat ću se na prvi dio polemika. Osjećaj secesije danas se (na prijelazu tisućljeća, op. a.) snažno osjeća, kaže Foster, živimo u razdoblju zamućenih disciplina, objekata koji su tretirani kao minisubjekti totalnog dizajna, kao u razdoblju „Style 2000“. Bečki arhitekt asketskih fasada Adolf Loos bio je istrebljivač suvišnog i nečistog u svojoj struci; u svojoj slavnoj polemici *Ornament i zločin* žestoko je napadao secesiju u dizajnu nazvavši je djetetom koje prlja zidove i “papuanskom” tetoviranom kožom. Tom je prilikom Loos osmislio dobro poznatu formulu: “evolucija kulture druga je riječ za uklanjanje ornamenata s utilitarnih predmeta” i zloglasno povezao “ornament i zločin”. Loos se protivio ne samo totalnom dizajnu secesije, miješanju upotrebne vrijednosti i umjetničke vrijednosti i njegovu neobuzdanom subjektivizmu. Bezrezervno je ukazivao da postoji razlika između urne i noćne posude te da ta razlika iznad svega daje kulturi prostor slobode. Ta stara rasprava aktualna je i danas, upozorava Foster, samo što je situacija još gora. Ne samo da su estetsko i uporabno pobrkani, nego su utopljeni u

komercijalno. Danas je sve, od arhitekture, umjetničkih izložbi pa do traperica i gena – dizajnirano. Na vladarskom tronu konzumerističkog svijeta sjedi dizajner i njegova vladavina je šira nego ikad prije. Obuhvaća sve skupine društva, bez obzira na materijalni status. Dizajniran je (ili može biti) naš dom ili tvrka, naše lice koje stari (dizajnerska kirurgija), postulat ličnosti (dizajnerski lijekovi).... Tako je davnašnji projekt povezivanja umjetnosti i života, koji su na različite načine podupirali *art nouveau*, Bauhaus i drugi pokreti, na kraju ostvaren, ali u skladu sa zahtjevima spektakla industrije kulture koja ne ostavlja mnogo “prostora slobode”. No, taj spoj izgubio je svaku vezu s osloboditeljskim ambicijama avangarde.

U Fosterovu osvrtu na arhitekturu, koja zauzima središnje mjesto u današnjem kulturalnom diskursu, na udaru se našao Frank Gehry. New York Times pozdravio je njegovu retrospektivu naslovom “Gehryeva vizija obnovljene demokracije”. Ljudi ga bez trunčice nelagode nazivaju genijem. Čemu toliko uzbuđenje? Je li taj “dizajner blistavih korporacijskih stožera” doista Naš Najveći Živuci Umjetnik, pita Foster.

Gehry je uspio uzbukati površinu globalnog jezera današnje kulture spektakla bacivši dovoljno veliki kamen – poput Guggenheima u Bilbau. Svoj uspjeh Gehry jednim dijelom može zahvaliti podršci velikih klijenata poput Guggenheima i DG Bank koji žele *brand aquility* na globalnom tržištu, odnosno svojoj sposobnosti da zadovolji takvu potražnju. Danas na tržištu uspijeva onaj arhitekt koji može isporučiti zgradu koja će kolati medijima kao logotip. U analizi Gehryeva razvojnog puta, od njegove losangeleske rane grunge-faze, preko eliptičnog pop-stila do današnje gestualne estetike, kojima je došao do statusa “Najvećeg”, važan je bio i njegov prelazak s neuglednih materijala poput kartona (Gehry 70-ih dizajnira namještaj od kartonskih kutija), golih šperploča, lanca i asfalta na “uglednije” materijale – titan. S uglednim

RECENZIJ

materijalima došli su i ugledni projekti i klijenti. Jer, ambalaža je danas ne samo jednako važna kao i sam proizvod, nego je proizvod i zamijenila. Frank Gehry od 90-ih podilazi arhitekturom javnosti koja se doživljava kao masovni potrošač, po uzoru na reklamnu industriju. U svojim projektima nije privilegirao ni strukturu ni ornament, tvrdilo se da je nadišao tu suprotnost, no točnije je reći da je tu suprotnost srušio, često kombinirajući *formalnu patku s dekoriranom nastambom* (u *Learning from Las Vegas* R. Venturi, D. Scott-Brown i S. Izenour razlikuju moderni dizajn u kojem se "prostor, struktura i program" podvrgavaju "obuhvatnoj simboličnoj formi" – koju su nazvali "patkom", i postmoderni dizajn u kojem su prostor, struktura i program u izravnoj službi programa, a ornament se primjenjuje neovisno o njima – što su nazvali "dekoriranom nastambom").

Foster osporava poimanje Gehryeve arhitekture kao "skulpturalne", ona se prije raščlanjuje na prednje i stražnje strane nego što se poima kružno, u smislu punog volumena. Interijeri nisu čitki i razumljivi na osnovi eksterijera, i obrnuto, bez obzira na to čitamo li ih strukturalno kao modernu patku ili ornamentalno kao postmodernu nastambu. Računalno potpomognut dizajn (CAD, CAM, CATIA) i proizvodnja kojom se Gehry služi, počevši od prvog tako izvedenog projekta, *Fish Sculpture* (Barcelona, 1989.–92.), za Fostera je prvotni prizor kraja Gehryeve karijere. Riba – njegov osobni totem – sva je u strukturi i u površini, bez funkcionalne unutrašnjosti. Upravo CATIA (računalno potpomognuta trodimenzionalna interaktivna aplikacija) stvara nerepetitivne površine i potpornje; iz CATIE proizlaze sve neeuklidovske krivulje i vrtlozi – karakteristični za "Gehryevu gestu". Dakako, Foster ne zastupa povratak na modernističku transparentnost arhitekture, nego se protivi računalno podržanoj verziji arhitekture "čarobnih površina". Uz to, Foster pobija tezu o Gehryevoj tzv. "osjetljivosti" na kontekst u kojemu gradi. Gestualni

stil tek je hladan, ekstravagantni znak umjetničkog izraza, nema nikakvog opravdanja za bezbrojne varijante krivulja. Velika je ironija što Gehryevi obožavatelji brkaju njegovu proizvoljnost sa slobodom, a samodopadnost s izražajnošću...

Dizajn i zločin prepun je teško osporive argumentacije koja dinamično vodi priču i stvara napetost. Riječ je o nezaobilaznoj literaturi za svakog čitatelja koji zna cijeniiti dobru polemiku.

■